

## NOTAS

### «LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EMMANUEL KANT», DE ALFONSO SASTRE: ENTRE EL REALISMO Y LA FANTASÍA

JOAN ESTRUCH

Por fin, después de varios años de espera, podemos leer, ya que no ver representada, una de las últimas obras de Alfonso Sastre. Se trata de *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*<sup>1</sup>, escrita durante el año 1984 y terminada en julio del año siguiente. Como ya suele ser habitual en el teatro de Sastre, la obra ha permanecido inédita hasta que en la primavera de 1989 la obtención del Premio Ciudad de Segovia ha abierto ciertas expectativas de estreno, que esperamos puedan cumplirse pronto. Por el momento, para analizar la obra, tenemos que conformarnos con la lectura del texto, bien entendido que se trata de un análisis provisional y meramente aproximativo, que deberá confrontarse en su momento con la representación teatral<sup>2</sup>.

Si situamos *Los últimos días de Emmanuel Kant* dentro de la extensa producción sastriana, enseguida vemos que se ubica en la línea de las obras de tema terrorífico, grato a Sastre, que lo ha cultivado tanto en el teatro (*Ejercicios de terror*, 1970; *Las cintas magnéticas*, 1971), como en la narrativa (*El lugar del crimen*, 1981). No hay, en cambio, temas político-ideológicos, y

---

<sup>1</sup> Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989.

<sup>2</sup> Con posterioridad a la elaboración del presente trabajo, concretamente el 21 de febrero de 1990, fue estrenada la obra de Sastre en cuestión en el teatro María Guerrero de Madrid, dirigida por Josefina Molina.

ello no creemos que pueda entenderse como el abandono de esa temática, tan intensamente vivida por Sastre desde hace muchos años, y que reaparece en varias de las últimas obras. Tampoco puede considerarse una «tragedia compleja», puesto que su argumento no es trágico, pero sí tiene ciertas afinidades con este subgénero teatral creado por Sastre: estructura suelta, mezcla de lo terrorífico y lo irrisorio, fragmentos narrativos, etc.

La obra que hoy analizamos tiene una base histórica muy concreta. El autor aporta abundantes referencias documentales que demuestran una sólida labor de investigación: noticias biográficas de Kant y Hoffmann, cronología, datos sobre las costumbres y el aspecto físico del filósofo, etc. Entre los textos en los que se ha basado menciona de manera especial el opúsculo de Thomas de Quincey titulado precisamente *Los últimos días de Kant*<sup>3</sup>. Un somero cotejo entre la obra de Sastre y la de Quincey nos muestra abundantes coincidencias: la desmedida afición al café y al queso del filósofo, su gorro quemado por una candela al quedarse dormido, sus frustrados paseos en coche, la anticipada celebración de su último cumpleaños, los detalles de su muerte, etc. Por eso Sastre puede afirmar que «los datos de la senilidad de Kant son, en su conjunto, documentales» (p. 24). No todo, sin embargo, es rigurosamente histórico. El dramaturgo reconstruye el crepúsculo vital del filósofo con libertad e imaginación, acentúa ciertos aspectos grotescos —por ejemplo, insiste en temas escatológicos que no se mencionan en la obra de Quincey— y, en cambio, reduce otros, como aquellos que indican que el deterioro de su mente no fue un proceso final e irreversible, sino que estuvo jalonado de numerosos destellos de lucidez. La versión que nos ofrece de la senilidad de Kant es más dura, más cruda. En este sentido, podemos decir que Sastre se sirve del material histórico, no se limita a reproducirlo, y en eso se mantiene fiel a su negativa de «reducir la capacidad imaginativa para hacer teatro meramente documental»<sup>4</sup>, postura que mantuvo durante su polémica con Peter Weiss. Esta libertad de interpretación se manifiesta con amplitud a la hora de configurar a los personajes secundarios: Wa-

<sup>3</sup> Madrid, 1915, traducción de E. González-Blanco.

<sup>4</sup> F. Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, p. 98.

sianski, el discípulo de Kant, responde con bastante exactitud a la realidad histórica, lo mismo que Lampe, el criado; pero Teresa Kaufmann sólo se relaciona con ella tomando el apellido del criado que sustituyó a Lampe; Hanna parece inspirada muy de lejos en la hermana de Kant; y Peter en un joven ruso que visitó al filósofo en sus últimos días<sup>5</sup>.

Pero Sastre no se limita a estas modificaciones de la materia documental de la que parte, lo que le situaría dentro del terreno de la imaginación sin romper con la verosimilitud en su sentido tradicional, sino que va mucho más allá para penetrar en el terreno de lo irreal. Se trata, pues, de una especie de realismo fantástico, de una fusión de elementos realistas con otros fantásticos, fusión que ya se expresa en el título, que nos indica que los últimos días de Kant están contados desde el punto de vista de Hoffmann, autor bien conocido por sus relatos de misterio y terror. Y es ahí donde se sitúa la mayor dificultad de la obra, el principal desafío que ha tenido que afrontar Sastre; el de dar coherencia estructural y temática a estos dos componentes tan aparentemente opuestos.

Después de haber analizado el primero, que podríamos denominar «componente kant», examinemos ahora el segundo, el «componente Hoffman». Éste se inicia con la misma obra, mediante la aparición de Hoffmann como narrador de lo que el espectador va a ver en escena. En el prólogo, Hoffman nos sitúa esquemáticamente en el contexto de la obra (Königsberg, en casa del filósofo, enero de 1804) y luego nos invita a sumergirnos en una atmósfera llena de misterio: «...como si se viviera la presencia de una vaga amenaza o quizá la presencia inconfesable del Ángel de la Muerte» (p. 26). En el prólogo ya se plantea, pues, claramente esa fusión de lo real y lo fantástico que constituye el eje fundamental de la obra. Después, a lo largo del desarrollo dramático, se van lanzando pistas al espectador, tratando de provocar en él la sensación de incertidumbre, de oscilación entre lo real y lo irreal que constituye, según Todorov<sup>6</sup>, la esencia de lo fantástico. Teresa Kaufmann se nos presenta como una enajenada que acaba de salir de la cárcel, donde estuvo recluida bajo la acusación de asesinar a su marido.

---

<sup>5</sup> Quincey, *ed. cit.*, pp. 78-79.

<sup>6</sup> *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, p. 24.

Mientras habla ulula el viento «según se suele decir en las narraciones de terror» (p. 32). Poco después aparece Lampe, cuyo aspecto «produce una particular repulsión en la esfera de lo siniestro, de lo extraño y a la vez familiar» (p. 32). A continuación, Wasianski coge una «muñeca siniestra», de tamaño natural, y se dedica a colocarle unos ojos, evidente homenaje a dos temas típicos de los cuentos de Hoffmann. Después, a lo largo de toda la obra, se irán sembrando inquietantes dudas acerca de esta muñeca, que parece cobrar vida y confundirse con Hanna. En el cuadro VIII, volvemos a encontrar otra clara referencia al escritor alemán mediante la aparición de Coppelius, personaje tomado de «El hombre de la arena», cuento estudiado por Freud<sup>7</sup>. La presencia indirecta del creador del psicoanálisis no tiene nada de casual, pues Sastre se basa muy de cerca en Freud, que definía lo siniestro como lo que resulta extraño y familiar al mismo tiempo. De hecho, podría decirse que el propósito de Sastre ha sido precisamente el de poner en escena el concepto freudiano de lo siniestro: parte de un asunto conocido, histórico, contado de forma realista, pero dándole al mismo tiempo un tratamiento que lo convierte en extraño. De ahí la frecuente aparición en las acotaciones de palabras relacionadas con ese concepto: «inquietante», «espectral», «fantástico», «onírico», etc. A ello hay que añadir los abundantes efectos escénicos de carácter terrorífico: oscuridad, viento, tempestad, murciélagos, alaridos, «música como de un film de terror», etc.

Ahora bien, tal acumulación de elementos fantásticos, ¿cómo se relaciona con el componente Kant, basado en la realidad documental? Lo cierto es que tal relación resulta bastante débil y forzada: ambos componentes, es decir, lo histórico y lo fantástico, funcionan cada uno por su lado. Por una parte, asistimos a una serie de anécdotas que nos muestran la decadencia física y mental de Kant; por otro, vemos con creciente expectativa una serie de situaciones y de objetos siniestros. Sólo en el cuadro VIII ambos componentes quedan ligados por un frágil hilo, el de la escenificación de la última pesadilla de Kant, poblada de objetos terroríficos que constituyen una premonición de su próxima muerte. En la última escena se percibe con toda

<sup>7</sup> Freud, *Lo siniestro*. Hoffman, *El hombre de la arena*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

claridad la dicotomía entre los dos componentes de la obra. Aunque Sastre en la acotación inicial señala «lo triste y siniestro de este episodio mortal» (p. 98), la escena se basa en los detalles de la preparación del cadáver, y después aparece Hoffmann hablando en tono irónico. La obra se cierra con la danza de Hanna, la muñeca, mientras la señora Kaufmann, que de repente también se convierte en autómatas, toca su violín «que suena, en el ambiente macabro, con una siniestra melancolía» (p. 100).

Resulta sintomático que Sastre tenga que insistir tanto en el carácter siniestro de las escenas, porque ese carácter no se desprende de la propia situación dramática, sino que depende —dependerá, y mucho— del tratamiento que les dé el director. Abundan las indicaciones respecto a la puesta en escena, pero se percibe una permanente indefinición respecto al tono que deba adquirir la obra, en la que se suceden las situaciones susceptibles de un tratamiento esperpéntico, macabro, realista, irónico o grotesco. La alternancia de tonos, sometida a un ritmo arbitrario, impide el desarrollo de una gradación climática y probablemente acabará provocando el distanciamiento del espectador, desconcertado ante la sucesión de momentos que intentan provocar en él sensaciones de terror con otros de carácter cómico o irónico. A estos efectos anticlimáticos contribuye la introducción de lo que denomina «rebelión de los personajes», en la línea de Pirandello. Así, por ejemplo, el tono siniestro de la primera escena, recargada de elementos terroríficos, se disuelve bruscamente cuando la señora Kauffmann se pone a bostezar y comenta que «esto va a parecer, si seguimos así, como una de estas obras de teatro en las que, al principio, se cuentan los antecedentes para que luego el público pueda seguir la trama» (p. 40).

Del mismo modo, los personajes quedan mal caracterizados, entre lo siniestro y lo grotesco. Cuando Lampe aparece por primera vez, la acotación advierte: «nada, por ejemplo, de grotesco o esperpéntico en su actuación» (p. 32), pero seguidamente lo vemos en una escena grotesca en la que Kant habla «al modo en que los *comics* hacen hablar a los pieles rojas» (p. 42) y en la que no faltan referencias a lo escatológico. El propio protagonista, Kant, es víctima de esta indefinición. Sastre no utiliza

la descripción de su decrepitud para trabajar el dramatismo inherente a la situación de un gran filósofo convertido en un viejo chocho, al contraste entre el pasado y el presente. Frente al esplendoroso caso de Goethe, el sombrío crepúsculo de Kant podía haber servido para ilustrar lo que, parafraseando a Goya, podríamos denominar «el crepúsculo de la razón produce monstruos». Pero Sastre prefiere mantenerse en el terreno de lo anecdótico, recreándose en detalles y situaciones grotescas, a las que da un tratamiento irónico, distante, que le impide penetrar en el tremendo drama íntimo del filósofo, más consciente de su estado de lo que Sastre da a entender. Kant no le resulta simpático, habla de él en tono despectivo: «venerable momia», «Kant no vivió nunca» (p. 125). Tal punto de vista, en el que, como decía Valle-Inclán, el autor se sitúa por encima de los personajes, es más apropiado para un esperpento que para convertir los últimos días de Kant en un cuento de Hoffmann, tal como pretende Sastre (p. 109). Así pues, la mezcolanza de temas y de tonos va en detrimento de la coherencia estructural de la obra, mientras que las abundantes interferencias frenan el desarrollo de la acción principal y acaban por debilitar la atmósfera siniestra que se intenta crear.

A un autor tan experimentado como Sastre no parecen haberle pasado desapercibidas algunas de esas contradicciones. Como suele ser habitual en él, en las notas preliminares y epilógicas nos da amplias e interesantes referencias acerca del proceso de escritura de la obra. Así, por ejemplo, en una de ellas nos cuenta que, con lo que nosotros consideramos muy buen criterio, no cedió a la tentación de insertar una especie de epílogo en el que los personajes constinuaran su rebelión y comentaran la obra por su cuenta. Tal insistencia en esta línea pirandelliana no habría hecho más que disminuir la coherencia estructural y argumental de la obra. En otra nota expone su renuncia a incorporar «elementos de fuego y burla» (p. 119), que hubieran podido dar a la obra una atmósfera más «hoffmanniana». De nuevo hay que alabar el buen criterio demostrado con esta renuncia, pues de lo contrario habría aumentado la proclividad que la obra manifiesta hacia lo esperpéntico.

Pero el documento que mayor interés tiene para nosotros es la «Historia documentada de una duda», en que Sastre ex-

plica, en un alarde de sinceridad poco frecuente entre los dramaturgos, sus vacilaciones respecto al prólogo. Con ello vuelve a demostrar un gran sentido de autocritica y de lucidez respecto a sus mecanismos de creación. No es extraño que vacile en el prólogo, que no sólo inicia la obra, cuestión siempre importante, sino también la determina, puesto que es lo que le da su dimensión hoffmanniana, fantástica; es lo que indica al espectador que va a sumergirse en una atmósfera terrorífica. Que Sastre vacile precisamente ahí significa que vacila respecto a cómo articular el componente Kant y el componente Hoffmann, cuestión fundamental, como hemos visto. Veamos las distintas fases de esta vacilación y cómo se ha resuelto. En la primera versión Hoffmann aparecía como conferenciante que presentaba la obra, destacando la monotonía y falta de vitalidad de la existencia de Kant, poco propicia para ser tratada desde un punto de vista fantástico. De nuevo, Sastre parece ser consciente del problema fundamental que debe afrontar. Así lo indica la segunda versión, que suprime la presencia de Hoffmann en el escenario y la sustituye por la voz en *off* de un locutor que da la noticia del hallazgo de un manuscrito del escritor alemán, manuscrito que se supone sería el texto de la representación. Como se ve, se trata de una solución más discreta que la anterior. Todavía más lo es la tercera, en la que Hoffman sólo es mencionado en el programa de mano, donde se da cuenta del hallazgo del manuscrito, etc. Curiosamente, la cuarta y definitiva versión vuelve a emparentar con la primera, y todavía resulta más espectacular, con la salida a escena de un Hoffman que está escribiendo lo que va a ser representado mientras prepara un ponche flameante, al tiempo que suena la barcarola de «Los cuentos de Hoffmann», de Offenbach. Esta versión da pie a que después, ya en el desarrollo de la obra, el manuscrito que está escribiendo Hoffmann sea hallado por los personajes, etc. A nuestro modo de ver, esta opción acentúa innecesariamente la intervención que Sastre quiere dar al escritor alemán y crea en el espectador unas expectativas que después no se cumplen en su totalidad.

En definitiva, las vacilaciones de Sastre indica que ha rondado el meollo del problema y ha estado muy cerca de resolverlo, pero, al final, se ha dejado llevar por su fascinación por

lo terrorífico, con lo que la obra ha salido perjudicada. Basada en un buen material argumental, con una sólida situación dramática, con personajes susceptibles de alcanzar grandes vuelos, *Los últimos días de Emmanuel Kant* se queda a medio camino por falta de medida, que impide la globalización de los distintos —y muy buenos, considerados aisladamente— elementos dramáticos que la integran.